MYTHOLOGIE ICONOGRAPHIQUE

PAR

CH. CLERMONT-GANNEAU

Directeur-adjoint à l'École des Hautes-Études.

HERCULE TUANT LE TRIPLE GÉRYON

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ ASIATIQUE

DE L'ÉCOLE DES LANGUES ORIENTALES VIVANTES, ETC.

28, RUE BONAPARTE, 28

1878

O. XIX. p.

19/

MYTHOLOGIE ICONOGRAPHIQUE

PAR

CH. CLERMONT-GANNEAU

Directeur-adjoint à l'École des Hautes-Études.

HERCULE TUANT LE TRIPLE GÉRYON

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ ASIATIQUE

DE L'ÉCOLE DES LANGUES ORIENTALES VIVANTES, ETC.

28, RUE BONAPARTE, 28

1878

MYTHOLOGIE ICONOGRAPHIQUE

I

J'ai commencé à publier dans le *Journal asiatique* [1] un travail de longue haleine où j'essaie de soutenir une thèse destinée, si je ne me trompe pas, à faire faire à la connaissance de l'antiquité, et en particulier à l'étude de la mythologie, un progrès analogue, dans une autre direction, à celui qu'a fait faire à cette dernière science l'application des méthodes de la philologie comparée.

La publication de ce mémoire nécessitant l'exécution d'assez nombreuses planches, exigera quelque temps pour être achevée. Pour ce motif, et pour d'autres encore, je voudrais, en attendant, donner un aperçu sommaire des résultats auxquels je suis arrivé, résultats que j'ai déjà eu l'occasion d'esquisser dans ma conférence d'archéologie orientale à l'École des Hautes-Etudes (1877-1878), et aussi devant la Société nationale des Antiquaires. Cet aperçu, nécessairement très-incomplet, ne peut avoir en aucune façon, je le confesse, le caractère démonstratif d'une dissertation avec pièces à l'appui. Je n'ai point d'autre prétention que de faire aujourd'hui une reconnaissance du terrain que j'ai parcouru et de montrer en quelques pages où et jusqu'où je me propose de conduire ceux qui voudront bien me suivre dans mon mémoire. C'est dans le *Journal asiatique* qu'il faudra chercher la justification de ce que j'avance ; et, si quelques-unes de mes affirmations ou de mes suggestions semblent trop hardies, on voudra bien se rappeler qu'elles ne sont pas gratuites, mais qu'elles ont, ou croient avoir pour caution des preuves et des faits dont on sera prochainement à même de juger la valeur.

La première partie de mon travail, déjà parue, et la seconde, qui est en ce moment sous presse et paraîtra dans quelques jours, sont entièrement consacrées à l'interprétation intrinsèque et développée des sujets ciselés sur une coupe phénicienne en argent doré, provenant de Palestrina (Latium). Dans les parties suivantes sont exposées les conséquences que j'ai été amené à tirer de la comparaison de ce monument phénicien avec d'au-

---

1. *La Coupe phénicienne de Palestrina et l'une des origines de l'art et de la mythologie helléniques.* 1er article, *Journal asiatique*, n° 2, février-mars 1878.

tres congénères, pour expliquer l'origine de toute une catégorie de monuments et de mythes helléniques. Ce sont ces conséquences et leur application systématique à l'étude de la mythologie en général qui font l'objet propre de la présente note.

Je dois cependant dire d'abord quelques mots du monument qui a été le point de départ de ces recherches.

Je pense avoir réussi à prouver — et ici le contrôle de mon dire peut être exercé immédiatement — que les scènes, extrêmement singulières et compliquées en apparence, qui se déroulent autour de la coupe de Palestrina, ne sont autre chose qu'une petite histoire, un conte en images, une idylle plastique. L'orfèvre phénicien y a largement employé l'artifice, enfantin mais ingénieux, qu'on retrouve à toutes les époques, dans l'antiquité orientale, dans l'antiquité classique, au moyen âge, de nos jours même dans l'imagerie populaire, et jusque chez les peuples sauvages : *La répétition des acteurs pour exprimer la succession et la variété des actes.* Ce premier principe établi, j'ai pu opérer sans peine le déchiffrement de ce texte iconographique demeuré lettre close pour le premier éditeur du monument, M. Helbig. J'ai reconnu que nous avions affaire à un récit continu se développant tout le long de la zone principale et divisé en *neuf scènes* distinctes, bien qu'aucune division ne soit marquée. Voici l'histoire en abrégé :

Un héros armé, dans un char conduit par un cocher, quitte le matin un castel ou une ville murée. Il part en chasse. Apercevant un cerf sur une colline, il saute à bas du char, s'avance avec précaution, s'embusque derrière un arbre, et décoche une flèche à l'animal. La bête est touchée. Le chasseur s'élance à sa poursuite et s'en empare. Après la chasse, la halte. Nous sommes dans un bois. Les chevaux dételés mangent, sous la surveillance du cocher, à côté du char penché en arrière, le timon en l'air. Le chasseur est en train de dépecer son cerf accroché à un arbre. Il prépare son repas, dont le cerf fait les frais principaux et dont l'artiste ne nous montre que le prélude religieux. Le chasseur, assis en face de deux autels, appelle sur les mets la bénédiction de ses dieux [1], et ceux-ci, sous la forme du soleil et de la lune, viennent prendre leur part du repas, conformément aux conceptions homériques et bibliques. Après quoi le chasseur remonte dans son char pour retourner chez lui. A ce moment, il est attaqué par un énorme singe qui l'épiait déjà dans la scène précédente, caché dans sa caverne. Le singe lui lance par derrière une grosse

---

1. J'ai indiqué l'objet indistinct posé sur la main de l'officiant et présenté à la divinité comme pouvant être un *pain*. Je me demande aujourd'hui si l'on n'y doit pas voir une *coupe*. L'offrande serait proprement une *libation;* c'est ce que marquerait expressément le *simpulum* placé à côté du cratère, c'est-à-dire l'instrument qui a servi à y puiser le liquide. Cette hésitation de ma part ne surprendra pas quand on saura qu'il s'agit d'un détail dont la dimension atteint à peine *trois millimètres*, et qui ne m'est connu que par des reproductions insuffisantes. Je recommande à ceux qui sont à même de le faire de vouloir bien vérifier ce point sur l'original.

pierre. Le chasseur est perdu... Mais la divinité sauve par un miracle l'homme pieux qui vient de remplir ses devoirs envers elle; une déesse ailée enlève dans les airs chasseur, cocher, char et chevaux. Le méchant singe, ayant ainsi manqué son coup, est, à son tour, attaqué et poursuivi par le chasseur. Le monstre est atteint, renversé par les chevaux, blessé et finalement tué d'un coup de masse d'armes par le chasseur qui a mis pied à terre. Après cet exploit, notre homme remonte dans son char et arrive au castel qu'il a quitté le matin.

Là se termine la journée de notre héros. Nous avons fait ainsi le tour complet de cette coupe qui aurait pu être chantée par Homère ou Théocrite, tout aussi bien que racontée par Perrault.

Après cette première analyse, je reviens (second article) sur certains détails d'un intérêt spécial pour l'archéologie, par exemple la signification réelle du sacrifice (symbole du repas); l'idée manifeste de moralité qu'a entendu exprimer l'artiste (la récompense de la piété); l'identification du dieu et de la déesse; la race à laquelle appartiennent respectivement le singe (gorille) et le cerf, etc... J'insiste particulièrement sur la question du cerf, et je propose, à ce sujet, une solution d'un problème aussi embarrassant pour l'archéologue et l'historien que pour le zoologiste : l'origine du cerf africain [1].

II

Mais ce ne sont là que des détails relativement secondaires dont je n'ai pas à m'occuper ici. C'est sur de tout autres points que je désire appeler l'attention.

On connaît une vingtaine de coupes ou cratères tout à fait analogues à la coupe de Palestrina et provenant, en grande partie, de différentes régions du bassin de la Méditerranée. Plusieurs *(trois* jusqu'à ce jour) portent des inscriptions *phéniciennes* qui ne peuvent laisser aucun doute sur leur origine orientale, suffisamment attestée d'ailleurs par le style du dessin, la nature des attributs, accessoires, etc..., la physionomie et le costume des personnages etc..., rappelant à la fois l'Egypte et l'Assyrie. [2] Naturellement j'ai voulu voir si les principes d'interprétation qui m'avaient guidé pour l'explication de la coupe de Palestrina pourraient s'appliquer aux autres monuments de la même famille. L'épreuve n'a pas trompé mon attente. J'ai pu tracer dans tous ces sujets décoratifs disposés en bandes circulaires, des *cycles suivis,* ou tout au moins des segments de cycles.

---

1. Cette partie de mon mémoire a fait l'objet de plusieurs lectures devant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Cf. *Revue critique*, Comptes-rendus de M. J. Havet : 17 août, 31 août et 14 septembre 1878.

2. L'art phénicien est, comme l'on sait, intermédiaire entre l'art égyptien et l'art assyrien. C'est un fait mis hors de doute par les découvertes et les observations de MM. Renan et de Vogüé.

Au lieu de scènes incohérentes qui semblaient sorties de l'imagination capricieuse des artistes, sans lien entre elles, sans signification apparente, j'ai constaté un enchaînement d'actes et d'idées, un développement narratif, en un mot des histoires en images. En comparant tous ces monuments entre eux, l'on y remarque de nombreuses répétitions, et l'on reconnaît qu'ils doivent dériver de deux ou trois prototypes primitifs, plus ou moins exactement copiés par les orfèvres phéniciens, plus ou moins abrégés par eux, suivant l'espace dont ils disposaient. Quelquefois les épisodes sont isolés, d'autres fois intervertis. Si l'on rapproche toutes ces leçons, en déterminant la filiation des variantes et des fautes, l'on peut arriver à reconstituer le texte intégral, et l'on ne tarde pas à se convaincre que les imagiers phéniciens puisaient leurs sujets de décoration dans une sorte de manuel, de guide iconographique dont les éléments étaient eux-mêmes empruntés aux grands monuments de l'Assyrie et de l'Egypte.

Ces coupes et ces vases métalliques, autour desquels s'enroule comme une réduction en miniature des vastes bas-reliefs des vallées du Nil et de l'Euphrate, devaient être fabriqués en quantités considérables pour l'exportation et colportés dans toute la Méditerranée par le commerce phénicien. L'antiquité classique nous a conservé à cet égard des renseignements explicites. Le faible chiffre des monuments de ce genre retrouvés jusqu'ici s'explique par les chances nombreuses de destruction auxquelles est exposé tout objet de métal, surtout de métal précieux. Ce chiffre ne doit être pris que comme un coefficient. Quelques-uns seulement de ces menus objets (et non pas probablement des plus remarquables) sont parvenus jusqu'à nous ; mais c'est par milliers qu'ils ont dû circuler entre les mains des Grecs et des Italiotes qui en étaient grands amateurs.

Cela posé, je cherche à montrer que ces monuments portatifs, qui contenaient pour ainsi dire l'épitomé de l'iconographie orientale, ont exercé, *à une haute époque*, une influence continue et, par suite, profonde : 1° *sur l'art;* 2° *sur la religion helléniques.* Ils doivent être mis au nombre des véhicules les plus puissants de cette action de l'Orient sur l'Occident, action dont la réalité n'est plus à démontrer, mais dont le *processus* est encore enveloppé de grandes obscurités. C'est là principalement que les artistes grecs, à l'instar des Etrusques, ont pris leurs premiers modèles. Je ne parle pas seulement de l'imitation de types, combinaisons, symboles et autres motifs ornementaux, imitation évidente dont on a depuis longtemps fait la part dans l'éducation des artistes grecs [1], mais de la reproduction de scènes entières, de compositions à personnages. C'est par cet intermédiaire que la Grèce a connu les œuvres

1. C'est ce qu'a parfaitement vu et indiqué le premier un éminent archéologue, M. A. de Longpérier. Le premier également, et bien avant qu'on en possédât les preuves épigraphiques, il avait reconnu, avec une admirable sagacité, le caractère phénicien de plusieurs de ces monuments.

de l'Egypte et de l'Assyrie et s'en est inspirée. Ce n'est pas l'Occident qui a été chercher des enseignements en Orient. C'est l'Orient qui les lui a envoyés, qui les lui a apportés, et il les lui a apportés surtout à cet état. Quand plus tard le monde grec, après avoir atteint son développement complet dans tous les ordres, ira en quelque sorte rendre à l'Orient la visite qu'il en a reçue, il n'aura plus rien à lui emprunter, bien au contraire.

III

Mais ce ne sont pas uniquement des *formes,* ce sont, chose bien plus grave, bien plus intéressante pour l'historien, ce sont des *idées* qui se sont transmises, propagées et développées par cette voie : les idées qu'exprimaient ces images ou qu'elles étaient censées exprimer.

Non-seulement les artistes grecs ont copié, calqué, servilement au début, librement par la suite, sur toute espèce de matières et à l'aide des procédés plus divers, les sujets de ces coupes phéniciennes et autres objets similaires, mais la curiosité populaire s'est avidement emparée de ces images qui parlaient aux yeux en les charmant et elle a demandé ce qu'elles *voulaient dire*. Elle l'a demandé tout d'abord, comme de juste, à ceux qui les lui apportaient. C'est sur ce thème commun, ce texte plastique, que Grecs et Phéniciens ont échangé leurs premières idées et ces idées, par la nature des sujets figurés, ont été surtout des idées mythologiques. De là, par exemple, ces antiques et obscures assimilations entre deux panthéons si hétérogènes, assimilations souvent contradictoires (suivant les lieux et les temps), que la science enregistrait sans en pouvoir déterminer l'origine et le mode de formation. Ce n'est pas dans le vide métaphysique que s'est opéré ce commerce religieux préludant au vaste syncrétisme qui, plus tard, devait couvrir le monde antique. C'est sur des objets concrets et tangibles, sur des *images* qu'on pouvait suivre du doigt tout en en discutant le sens.

Mais cette glose de Phéniciens à Grecs, qui d'ailleurs ne pouvait avoir qu'un temps, a produit toute espèce de malentendus, de quiproquos, sans parler des méprises nées de la vue même des sujets. Aux erreurs de l'oreille sont venues s'ajouter celles de l'œil. Puis ont pris naissance les mirages propres de l'imagination. Il s'est passé là un phénomène que nous retrouvons dans l'histoire de toutes les imageries populaires : l'interprétation originelle du sujet, ou d'un détail du sujet, *la légende de l'image,* comme nous disons si justement, est-elle insuffisante, fait-elle défaut, ou vient-elle à être oubliée, on la crée de toutes pièces, on l'invente. Pour qui connaît les Grecs, le plaisir d'inventer devait singulièrement pousser à l'oubli. Mis aux prises avec ces textes figurés, qui étaient, pour ainsi dire, tirés à des milliers d'exemplaires, livré à ses propres forces, l'esprit hellénique qui a toujours voulu tout expli-

quer, qui a prétendu trouver, bon gré malgré, la raison de toute chose, ne pouvait manquer d'essayer de les lire et de les traduire. Mais il les a lus et traduits à sa manière, avec le sans-gêne et la fantaisie d'un peuple de théoriciens qui se plaisaient à construire tout un monde chimérique pour y loger les réalités les plus objectives de l'univers, d'amateurs du merveilleux substituant volontiers à une observation exacte une hypothèse arbitraire, mais attrayante, de grands enfants en un mot pour qui toute idée est une image, toute image un problème, toute fable une solution. A la race qui inventait, comme en se jouant, des mythes pour expliquer les mots les plus ordinaires, les images les plus transparentes, de sa langue, il n'a pas coûté davantage d'inventer des mythes pour expliquer ces autres images effectives, ces représentations avec lesquelles elle était en contact journalier, et qu'elle ne comprenait plus ou qu'elle avait imparfaitement comprises, à travers les explications de ceux qui lui en avaient fourni les premiers modèles.

J'essaie alors de montrer, chez les Grecs, à côté de ce qu'on peut appeler la *mythologie auriculaire,* qui a peut-être trop exclusivement préoccupé les modernes, l'existence d'une véritable *mythologie oculaire* ou, si l'on veut, *optique,* qui ne le cède pas en importance à la première, et qui a sur elle l'avantage de nous faire descendre des nuages de la fable orale, où la critique perd souvent pied, sur le terrain plus solide des monuments figurés. Seulement, il ne s'agit plus de rechercher *dans l'image* (l'image plastique, bien entendu), *la traduction du mythe,* mais *dans le mythe la traduction de l'image.* Le problème est renversé, ou plutôt le phénomène est pris à un autre moment, car on peut dire que la génération alternante et réciproque des images par les mythes, et des mythes par les images, se poursuit sans interruption à travers le cours des siècles.

Ce serait un tort assurément que de vouloir tout expliquer par ce système qui, lui aussi, a ses inconvénients, ses lacunes, ses insuffisances, et qui aura certainement, entre des mains téméraires, ses exagérations et ses erreurs. Mais il permet de résoudre un grand nombre de cas particuliers qui rentrent dans la catégorie que je viens de définir, et j'estime qu'il permettra d'en résoudre beaucoup d'autres encore.

IV

Je me suis attaché d'abord à faire la preuve aussi complète et aussi démonstrative que possible pour un de ces cas particuliers. J'ai pris une scène répétée plusieurs fois sur ces coupes phéniciennes, soit au centre, en médaillon, soit dans les zones cycliques, engagée au milieu d'autres épisodes : un personnage à attributs mythologiques, de style complètement égyptien, debout, de profil, brandit de la main droite une masse d'armes et étend sa main gauche armée d'un arc, au-dessus d'un groupe

de trois [1] hommes à moitié agenouillés et luttant contre lui. Cette scène est empruntée notoirement à l'art et aux conceptions de l'Egypte : c'est la représentation si fréquente du roi, assimilé à un dieu, terrassant les ennemis barbares. Eh bien ! si l'on *superpose* cette image dont la signification est déterminée, l'origine connue, à certaines peintures de vases grecs d'un âge reculé, représentant, au dire des inscriptions mêmes qui y sont tracées, *Hercule tuant le triple Géryon,* l'on constate immédiatement entre les deux compositions des coïncidences vraiment saisissantes. Les similitudes portent même sur les détails les plus topiques, et en apparence les plus insignifiants : la position, l'attitude, les gestes des acteurs, la nature des armes, etc... On a jusqu'à l'*équivalent* graphique des personnages secondaires qui coopèrent à l'action : Horus hiéracocéphale, tendant la palme du triomphe au vainqueur, devient Hermès jouant précisément le même rôle; on y retrouve également, avec de très-légères variantes, Athéné, Iolaüs, le bœuf appartenant aux troupeaux de Géryon, le chien féroce qui les garde (Orthros), etc...

L'emprunt est indiscutable, — c'est l'évidence même. La copie grecque est un véritable calque de l'image phénicienne et cette image phénicienne n'est, à son tour, autre chose que le calque d'une image égyptienne. Cette scène, qui était probablement déjà pour les Phéniciens un des exploits de Melqart, l'Hercule phénicien, est devenue pour les Grecs un des exploits d'Heraklès. Le plagiat est double; image et légende, tout ici a été pris au dehors.

M'appuyant sur ce premier résultat, je me suis adressé à d'autres scènes accompagnant celle-là sur nos coupes et j'ai pu constater que cette clef s'y adaptait à merveille. Je parviens à reconstituer ainsi, dans leurs moindres et leurs plus caractéristiques détails, les principaux épisodes du cycle d'Hercule : *Le combat contre le triple Géryon; la descente aux enfers et la délivrance de Thésée; le jardin des Hespérides et l'arbre aux pommes d'or; Atlas portant le ciel; le lion de Némée; le cerf d'Arcadie* [2]*; la lutte contre Cacus; l'apothéose du héros enlevé au ciel dans son char par Athéné, avec le Satyre éteignant le feu du bûcher; la navigation dans la coupe donnée par le Soleil; le sanglier d'Erymanthe; les oiseaux stymphalides, etc.....*

Rien de plus naturel que de voir ces images phéniciennes se classer

---

1. Le nombre des hommes varie ; mais nous avons positivement, dans un cas au moins, celui de *trois*. (Voir la vignette du frontispice.)

2. *Aux cornes d'or, aux pieds d'airain!* Je ferai remarquer, en passant, que ce trait, en apparence insignifiant, décèle l'origine pour ainsi dire *métallique* de cette bête imaginaire, et se retrouve, sous une forme ou sous une autre, dans plusieurs mythes issus de nos représentations toreutiques (les pommes des Hespérides sont en *or;* les oiseaux stymphaliques ont le bec, les serres et les ailes en *airain*, le terrible Talos est tout entier en même métal, etc...) Ce sont les échos amplifiés de façons de dire, telles que celles d'Homère décrivant les ciselures du bouclier d'Achille et parlant de *vigne d'or,* de *pieux d'argent,* de *pâtres d'or,* de *bœufs faits en or et en étain,* etc.

sans effort dans le *cycle* [1] d'Hercule, du héros dont les Grecs eux-mêmes avouaient les origines phéniciennes. Mais ce n'est pas seulement l'histoire d'Hercule dont nous retrouvons là le point de départ. D'autres scènes nous fournissent l'explication pratique, et j'ose dire frappante de simplicité, des mythes de *Prométhée enchaîné, de Méduse, de Persée tuant la Gorgone, de la naissance de Pégase, le cheval ailé, d'Œdipe combattant le Sphinx qui dévorait les enfants des Thébains, des Dioscures naissant de l'œuf cosmique, de l'expédition des Argonautes, de Méléagre et de la chasse de Calydon, de l'expédition fabuleuse contre Thèbes,* (peut-être même contre Troie, au moins pour certains côtés), et aussi de diverses légendes attribuées non-seulement à des héros, mais à des dieux de l'Olympe.

Il y a plus encore. Nombre de scènes, appartenant primitivement au cycle d'Hercule, ont été l'objet de véritables doublets ou triplets mythoplastiques [2]. Elles ont subi une interprétation du second ou du troisième degré et ont été réincorporées dans le cycle d'autres héros [3] qui présentent d'ailleurs avec Hercule des analogies déjà remarquées et maintenant clairement expliquées.

V

Ce que nous voyons dans cet ordre de faits nous autorise, jusqu'à un certain point, à raisonner sur ce que nous ne voyons pas. Les Phéniciens nous ont malheureusement laissé bien peu de spécimens de cette précieuse imagerie ; mais nous connaissons la double carrière d'où ils tiraient leurs matériaux et le plan qu'ils ont suivi pour les mettre en œuvre. Il serait assurément téméraire de tenter une reconstruction à l'aide de ces éléments, car toute reconstruction du passé faite *a priori* ne sera jamais qu'une utopie. Mais il est au moins loisible de relever les indications fournies par la simple analogie. Si les Phéniciens ont fait connaître aux Grecs les quelques images assyro-égyptiennes que nous avons retrouvées sur ces coupes et qui ont passé dans l'art et dans la fable helléniques, ils ont dû leur en faire connaître bien d'autres encore par les milliers de monuments du même genre qui ont péri et que nous ignorons. Nous pouvons donc, dans une mesure commandée par la prudence, considérer

---

1. On peut même se demander si l'emploi métaphorique du mot κύκλος, pour désigner ces longues chaînes de fables que les Grecs appelaient de l'histoire, n'a pas quelque chose à voir avec la disposition *circulaire* des images qui contenaient ces fables, ou leurs germes, à l'état plastique. Lorsque, plus tard, la symbolique s'emparera de ce cercle héroïque qui constitue la légende d'Hercule, elle n'aura plus qu'à introduire dans cette zone toute tracée, les douze divisions traditionnelles du cercle astronomique, pour obtenir la distribution zodiacale des douze travaux d'Hercule à l'aide d'une de ces adaptions qui séduisaient d'autant plus l'esprit des anciens qu'elles étaient plus arbitraires.

2. Probablement selon la différence des lieux et des temps.

3. Par ex. Thésée.

directement certaines scènes égyptiennes et assyriennes, supposer que les Grecs les ont connues par le même intermédiaire phénicien, dans les mêmes conditions de familiarité, et nous demander (d'après les précédents) ce qu'ils ont pu être conduits à lire dans ces images déjà plus ou moins altérées, pour la lettre et pour l'esprit, par ceux qui les leur transmettaient. Les rapprochements se présentent aussitôt en foule. Par exemple, pour nous en tenir à Hercule, *Hercule étranglant dans son berceau les deux serpents envoyés par Héra,* n'est-ce pas, trait pour trait, *Horus enfant tenant par le cou les deux vipères?* etc... Il y a là toute une voie d'exégèse à suivre. Mais, je le répète, il ne faut s'y avancer qu'avec beaucoup de circonspection, parce que nous n'avons plus pour nous guider, comme tout à l'heure, l'assurance matérielle que les sujets en question ont été au nombre de ceux copiés et propagés par l'imagerie phénicienne. Il est vrai que d'un jour à l'autre de nouvelles trouvailles peuvent nous apporter la preuve qui nous fait défaut pour ce dernier point.

Que les Grecs, tout en travaillant manuellement et intellectuellement sur cette imagerie orientale dont ils étaient pénétrés, tout en s'efforçant d'en deviner le sens avec leur naïveté subtile, se soient ingéniés pour y adapter quand même et des noms et des idées appartenant à leurs légendes propres; qu'ils aient, pour ainsi dire, versé dans ces coupes phéniciennes tout ce qu'ils pouvaient avoir conservé de souvenirs de leur mythologie aryenne, cela n'est pas douteux. Cette complication ne fait que mieux comprendre l'importance de ce facteur iconique auquel on ne saurait faire une trop large place dans les calculs de la critique.

Il faut joindre à cela, comme je l'ai indiqué plus haut, les méprises de tout genre dont ces scènes étrangères ont été l'objet, soit de la part des artistes plus ou moins expérimentés, plus ou moins scrupuleux, qui les copiaient, soit de la part des curieux qui se mêlaient de les traduire et qui souvent ne faisaient que s'efforcer d'y lire, non sans se mettre en frais d'imagination, leurs vieilles traditions nationales. L'erreur tantôt spontanée et inconsciente, tantôt préméditée, n'a pas exercé dans cette mythologie des yeux une action moindre que dans la mythologie de l'oreille. Cette action est bien visible, par exemple, dans la genèse de certains monstres ajoutés par les Grecs au bestiaire fantastique qu'ils tenaient des Orientaux (Gryphon, Sphinx, etc.). Ainsi, la naissance de Cerbère et de la Chimère, dont la linguistique a proposé des solutions, peut s'expliquer de la façon la plus naturelle par nos petits monuments. Cette naissance, ressemblant fort, comme procédé, à celle des Centaures qui ne fait doute pour personne, a le grand avantage de s'opérer pour ainsi dire sous nos yeux. Nous surprenons Cerbère (= Orthros dicéphale) jouant son rôle sur une de nos coupes, à l'état de *deux chiens parfaitement distincts*. Les imagiers helléniques qui reproduiront cette scène vont souder les deux animaux; la fable renchérira encore et dotera l'animal fantastique d'une troisième tête qu'il n'a pas toujours dans l'ancien art grec. La Chimère, ce monstre compo-

site, ce bizarre et, l'on peut dire, ce grotesque assemblage de *chèvre* et de *lion*, c'est tout bonnement le *groupe,* si fréquent sur les monuments asiatiques (notamment en *Lycie!* patrie classique de la Chimère) *du lion dévorant le cerf (devenu tragélaphe),* et pris pour *un seul* animal, etc. [1]...

VI

Non-seulement les Grecs ont traduit à leur guise les sujets qui avaient déjà sur leurs modèles orientaux une signification soit symbolique, soit même mythologique, mais, suivant un penchant invincible, ils ont prêté cette signification à d'autres sujets de même provenance qui appartiennent manifestement à la *vie réelle*. On entrevoit dès maintenant tout ce qu'ont pu produire de telles métathèses quand on songe que le contact qui les a produites s'est prolongé pendant des siècles, sur une surface étendue, dans une aire géographique comprenant des races diverses.

C'est de cette manière que les épisodes, succinctement décrits plus haut, qui se déroulent autour de la coupe de Palestrina, et qui présentent en eux-mêmes un sens à la fois clair et humain, ont été repris en sous-œuvre et traités comme des *épisodes du cycle d'Hercule* : *la chasse au cerf* est devenue *la poursuite du cerf d'Arcadie ; l'assomption du char* est devenue *l'apothéose d'Hercule enlevé au ciel dans un char par Athéné* [2], etc... Autre exemple. Sur les coupes et les cratères phéniciens est souvent reproduit le sujet suivant fait à souhait pour animer les longues zones qui y sont tracées : une armée en marche, file de soldats, fantassins, cavaliers, guerriers en char, bêtes de somme (chameaux, mulets, etc.)... Ce sont exactement les *Stratiôtica* que Pausanias voyait encore sur le troisième côté du coffre de Kypselos (style oriental) conservé à Olympie. Or, les Grecs se creusaient l'esprit pour trouver l'*explication historique,* l'*exégèse,* comme dit Pausanias, de cette expédition militaire. Histoire tout à fait fabuleuse, bien entendu. Pour les uns, c'était Oxylos à la tête des Etoliens attaquant les Eléens. Pour les autres, c'étaient les Pyliens et les Arcadiens combattant à Pheia et sur le Jardanos ; pour d'autres encore, c'étaient Mélas et son armée, etc. Il est plus que probable que ce n'était rien de tout cela : c'était une copie pure et simple, sans prétention et sans intention, de quelque sujet oriental, identique au sujet militaire de nos coupes [3]. Ce

1. La méprise première est peut-être le fait de quelque population de l'Asie-Mineure, lycienne, carienne, etc... Car il va de soi que ces emprunts d'images et ces formations de fables n'ont pas été le monopole des Grecs qui seuls m'occupent ici.

2. A vrai dire, c'est peut-être cet épisode miraculeux qui a été la première fissure par laquelle la mythologie s'est infiltrée dans cette histoire.

3. Et particulièrement du grand cratère trouvé à côté de la coupe de Palestrina. Les mêmes observations sont applicables à la scène de *siège* qui se retrouve sur une de nos coupes, et aussi sur le bouclier d'Achille.

qu'il y a de plus piquant, c'est que ce sujet, devenu une sorte de motif banal de décoration, pourrait fort bien avoir été, en effet, originairement un sujet *historique* emprunté aux annales en images des grands conquérants de l'Egypte et de l'Assyrie ! Les Grecs avaient au fond raison en y cherchant instinctivement de l'histoire à l'époque de Pausanias. A un autre moment, ils y avaient cherché de la mythologie pure. Ces mêmes *Stratiôtica* avaient été regardés et traités, par les mêmes Grecs, tantôt comme l'*expédition d'Hercule* (à l'ouest, *dextrorsum)*, tantôt comme la pompe triomphale de Bacchus [1] son antithèse (à l'est, *sinistrorsum)*.

Nous voilà presque ramenés à un système bien discrédité, à l'evhémérisme. Oui, mais à un evhémérisme d'une espèce toute particulière, supportable pour la critique, puisque tout s'y passe dans le monde des images et qu'il ne s'agit plus de l'histoire mise directement en fables, *mais de tableaux de la vie réelle interprétés abusivement par la mythologie* [2].

Les Grecs ne paraissent pas d'aillleurs avoir été ici les premiers coupables. Les Phéniciens leur avaient donné l'exemple. Nos coupes nous permettent de saisir sur le fait une manifestation bien instructive de cette évolution mythologique, de ce mouvement des images allant à la fable, quand la fable n'allait pas à elles. Parmi les sujets qui reviennent le plus fréquemment, est une sorte de pastorale dramatique, tout à fait terre à terre, et qui, entre parenthèses, ressemble étrangement à l'une des scènes du bouclier d'Achille : l'attaque d'un troupeau de bœufs par *deux lions* et la lutte engagée par les bergers contre les ravisseurs. Sur l'une de ces coupes, un des épisodes, un des *moments* de l'action, a été extrait du cycle et placé au centre, en médaillon : *L'homme combattant à l'épée l'un des lions dressé*. La scène est identique de point en point, seulement ici l'homme n'est plus un homme, c'est un dieu ; il *lui a poussé quatre ailes* [3]. Le papillon est sorti de la chrysalide; un mythe est éclos, et cette fois, en plein milieu sémitique.

Les Phéniciens ne se sont donc pas contentés de conserver aux scènes qu'ils copiaient la signification mythologique qu'elles pouvaient primitivement avoir ; ils avaient déjà été entraînés, eux aussi, à attribuer cette signification à des scènes de la vie réelle, probablement même à des scènes historiques. Les formes allégoriques et symboliques employées avec une évidente complaisance par les Egyptiens et les Assyriens ne pouvaient que favoriser cette tendance, et les auteurs mêmes, ou les copistes de ces

---

1. Cf. une des coupes de Chypre avec un *chameau* figurant dans la colonne en marche. Cet animal caractéristique se retrouve plusieurs fois dans les défilés dionysiaques que je rapproche de ce monument oriental.

2. Il y a eu naturellement des cas inverses, c'est-à-dire des images à signification mythologique interprétées abusivement comme scènes de la vie réelle. Il serait intéressant de montrer comment et pourquoi la mythologie abandonne parfois des images qui lui appartiennent légitimement, ou en évacue d'autres dont elle s'est indûment emparée.

3. Les quatre ailes données au EL phénicien par Sanchoniathon.

images conventionnelles, qui sont comme les métaphores plastiques du langage idéographique — comme des images d'images — ont dû être les premiers à se laisser prendre aux pièges qu'elles tendaient à leur imagination.

Il m'est impossible d'indiquer, même sommairement, toutes les combinaisons auxquelles a pu donner naissance cette transmission d'images et de légendes réagissant les unes sur les autres. On pourrait cependant, en se plaçant au point de vue de l'hellénisme, admettre un certain nombre de cas principaux :

1° L'image grecque reproduit purement et simplement l'image phénicienne;

2° La signification originelle de l'image est conservée;

3° La copie grecque est altérée involontairement;

4° Les altérations graphiques font naître des altérations dans l'interprétation ;

5° L'interprétation est altérée de prime abord et fait naître des altérations graphiques;

6° L'image, altérée ou non, est interprétée d'une façon tout à fait arbitraire dans ses détails ou dans son ensemble, soit sur de nouveaux frais d'imagination, soit par l'adaptation d'une légende préexistante.

7° Une même image donne naissance à plusieurs interprétations d'ordre différent réagissant ensuite sur elle pour la différencier.

8° Des images, sans rapport entre elles, mais juxtaposées dans un même ensemble décoratif, ont été reliées narrativement, cycliquement, par la glose populaire.

VII

Cette imagerie orientale, avec son cortège de légendes, a envahi, sous couleur d'ornementation, toutes les choses grecques. Meubles, ustensiles divers, étoffes, armes, bijoux, monnaies, pierres gravées [1], bas-reliefs, etc., etc., et surtout *vases peints* ont multiplié à l'infini et popularisé ces sujets exotiques, tout en les déformant, ou plutôt en leur donnant cette forme exquise que l'hellénisme a su imprimer à tout ce qu'il a touché. Les vases peints ont été probablement le premier essai d'imitation des artistes occidentaux qui, n'ayant pas à leur disposition les matières métalliques précieuses des Phéniciens et ne sachant pas d'ailleurs encore les travailler,

1. Beaucoup de sujets peu compliqués ornant ces petits monuments et d'autres de même taille ne sont que des *extraits*, mais des *extraits textuels*, de nos cycles d'images. Cette remarque s'applique aussi bien aux gemmes phéniciennes elles-mêmes. Rien n'est plus facile que de réintégrer dans le cycle originel tel personnage, tel animal, tel groupe, etc., qui en faisait partie et qui, isolé sur une médaille ou sur une intaille, avait perdu toute signification. C'est exactement comme un mot détaché à l'état de flexion; il ne peut reprendre sa valeur que replacé dans la phrase à laquelle il appartient.

ont traduit en céramique la toreutique coûteuse et laborieuse pratiquée par les Orientaux. Au lieu de ciseler des vases d'or, d'argent, de bronze, ils ont commencé par peindre des vases d'argile. Ils ont, du reste, gagné à ce changement de procédé une souplesse de main, une liberté et, par suite, une science de dessin que les Orientaux n'ont jamais connue, ou ne connaîtront que beaucoup plus tard, lorsqu'à leur tour ils se mettront à l'école grecque, La peinture des vases, avec ses larges allures et sa facilité d'exécution, a rendu à l'art grec un service du même genre que la substitution des douces fermetés du marbre aux roideurs du granit et autres matières rebelles des Egyptiens ou aux trahisons du calcaire ingrat employé par les Phéniciens. C'est d'ailleurs la peinture céramique qui est toujours restée chez les Grecs le plus près de ses origines. Ainsi s'expliquent les traditions d'archaïsme qu'elle a conservées jusqu'à des époques relativement basses.

L'habitude extrêmement ancienne d'inscrire auprès des personnages, figurant sur ces vases peints, les *noms* qu'ils portent, a son point de départ dans nos coupes phéniciennes, où, sans parler des brèves épigraphes en lettres sémitiques signalées plus haut, les acteurs sont souvent accompagnés de cartouches égyptiens, ou pseudo-égyptiens, qui ont la prétention de nous apprendre leurs noms. Cette particularité a dû exercer une influence notable, non-seulement sur les équivalences établies entre certaines divinités étrangères les unes aux autres, mais encore sur la transmission même de l'alphabet phénicien. Je pencherais à croire que c'est principalement par cette voie que l'emprunt s'est fait. Ces petits textes seront passés dans les copies grecques avec les images au milieu desquelles ils étaient tracés, et la lecture de ces premiers *phoinikeia* aura été facilement connue, parce que les importateurs phéniciens étaient là pour les prononcer, facilement retenue, parce qu'ils étaient courts et ne comportaient guère autre chose que des noms propres. Ecrire les sons ou dessiner les formes, c'est tout un : γράφειν.

Nous avons d'ailleurs des copies, des pastiches grecs de la toreutique orientale, reproduisant complètement, et dans les mêmes matières, les coupes phéniciennes. Ces spécimens sont peut être dus, il est vrai, à des artistes orientaux travaillant pour les Grecs, qui sait même? au milieu des Grecs. De ce nombre est une des coupes de Chypre où un Hercule d'un hellénisme manifeste, se trouve juxtaposé à des personnages tout à fait orientaux, dont l'un est justement son ancêtre iconographique. Nous possédons là, pour ainsi dire, une image bilingue; le texte avec sa traduction en regard, ou plutôt la souche et son rejeton.

VIII

Nos monuments phéniciens, entre autres renseignements précieux, nous fournissent encore le moyen de résoudre pratiquement une

question homérique qui a préoccupé, à bon droit, les critiques de toute époque : *la description du bouclier d'Achille.* Homère, chantant les diverses scènes ciselées sur ce bouclier merveilleux, nous montre les personnages se livrant à des *actes successifs et variés,* faisant ceci, puis cela, puis cela, puis cela encore. On admettait généralement que le poète s'était laissé entraîner par son imagination et avait ajouté à sa description des traits, des actes même qui ne devaient pas, qui ne pouvaient pas être exprimés sur le monument qui lui servait de modèle (si même modèle il y avait jamais eu). La coupe de Palestrina nous fait immédiatement toucher du doigt le simple procédé à l'aide duquel la variété et la succession des actes devaient être figurées sur le prototype du bouclier d'Achille : *la répétition des acteurs.* Cela nous prouve, une fois de plus, l'exactitude et, si l'on peut dire, la probité des descriptions homériques. Quant à la minutie des détails, il est aisé de voir par la coupe de Palestrina que l'artiste phénicien, prodiguant dans son récit les indications les plus ingénieuses, les plus inattendues, n'a sous ce rapport rien à envier au poëte. Celui-ci, pour être complet, au delà même de la vraisemblance, n'avait qu'à lire ce que le burin avait écrit sur les modèles dont il s'inspirait.

Ce qu'il y a de plus curieux, et ce qui permet de pousser la démonstration jusqu'à l'évidence, c'est que certaines scènes même du bouclier d'Achille se retrouvent *littéralement* sur quelques-uns des vases phéniciens venus jusqu'à nous, vases dont Homère a certainement connu les analogues, d'après ce qu'il dit lui-même. Par conséquent, rien ne peut nous donner une idée plus précise du bouclier d'Achille, comme disposition, composition, procédés, etc., que la coupe de Palestrina et les autres monuments congénères, avec leurs sujets variés se déroulant, *moment par moment,* dans des zones concentriques.

Il est, en outre, tel de ces sujets qui, destiné plus tard à devenir la proie de la fable, conserve encore dans Homère sa signification naturelle (p. ex. *l'attaque des bœufs par les deux lions; la ville assiégée*).

IX

Il y aurait bien d'autres conséquences à tirer de ces faits, mais je dois me borner aujourd'hui à cette esquisse imparfaite, et forcément confuse, du système qui sera développé dans la suite de mon mémoire. Je ferai cependant remarquer, avant de finir, que ce système que j'ai à dessein restreint aux relations de la Phénicie et de la Grèce, est susceptible d'être étendu aux relations analogues établies entre d'autres peuples, parce qu'il a pour principe un sentiment essentiellement humain et permanent, un phénomène qui n'est pas plus le privilège d'une race que d'une époque et qui se peut définir en deux mots : *l'influence des images sur l'imagination.* Nous assistons encore aujourd'hui, chez nous, dans nos campagnes, à des faits du même genre. Nos légendes du moyen

âge sont remplies de cas analogues [1] dont plusieurs sont présents à la mémoire de tous, et les premiers temps du christianisme en fournissent maint exemple [2]. La rage des iconoclastes n'était pas aveugle. Ils sentaient que détruire l'image c'était frapper au cœur le paganisme qui s'obstinait à ne pas mourir; c'était tarir la source vive de la fable sans cesse renaissante. Tous ceux qui ont eu à se débarrasser d'une mythologie, Juifs, Musulmans ou autres, ont bien compris que l'image n'était pas seulement le fruit, la fleur si l'on veut, mais la racine de l'arbre maudit.

Ce qui s'est passé entre la Phénicie et la Grèce, et, il est à peine besoin d'ajouter, entre la Phénicie et les autres peuples méditerranéens, s'est passé entre la Phénicie elle-même d'une part et l'Egypte et l'Assyrie de l'autre. Le monde sémitique s'éclaire lui aussi, de ce côté, d'une vive lumière. Il me serait facile de prouver par des exemples, empruntés aussi bien aux traditions phéniciennes qu'aux traditions bibliques, tout ce qu'a produit sur ce terrain la mythologie oculaire, tout ce qu'y a fait éclore la vue d'images, et d'images non-seulement analogues, mais souvent *identiques* à celles qu'ont connues les Grecs. De là ces ressemblances inexplicables historiquement, et pourtant indéniables, de tant de fables appartenant à des races différentes, ressemblances dont l'hypothèse d'une transmission exclusivement orale est impuissante à rendre compte, et qui se comprennent sans peine si on leur assigne pour point de départ, non pas une légende, mais une même représentation figurée, colportée par l'imagerie et diversement interprétée.

La Grèce, à son tour, a donné à cette diffusion des fables par voie iconographique une impulsion d'une énergie extraordinaire. L'Orient lui-même a été le premier à en subir l'action récurrente. Il a reçu avec usure tout ce qu'il avait avancé. On lui a réexpédié, après les avoir ouvrées à nouveau, les formes et les idées qu'il avait importées à l'origine. La Grèce a su ajouter aux anciens moyens de propagation des instruments d'une puissance incomparable, parmi lesquels il faut citer en première ligne la *monnaie,* avec ses revers variés à l'infini et contenant tout un monde d'images, y compris le panthéon hellénique au grand complet. La numismatique est un miroir à mille facettes où se réfléchit tout entière l'antiquité. Ce qu'aujourd'hui la froide archéologie demande aux médailles, n'oublions pas que des centaines de générations, appartenant à toutes sortes de races, le leur ont demandé avec toute la naïveté et toute l'ardeur de la curiosité populaire. La monnaie, circulant entre

---

1. Cf. particulièrement les beaux travaux de M. A. Maury.

2. Il est arrivé parfois que la *même image* a traversé, à peu près intacte, siècles et peuples, en soulevant sur son passage tout un nuage de fables tourbillonnant autour d'elle. Un des cas les plus curieux est assurément celui de saint Georges, où l'iconographie nous permet de tracer, avec une certitude toute graphique, ce que l'on pourrait appeler la *courbe de la légende;* nous obtenons ainsi une ligne ininterrompue, reliant l'Horus égyptien au saint fabuleux que l'Angleterre nous montre encore caracolant au revers de ses souverains d'or.

toutes les mains, allant dans tous les pays, survivant aux hommes qui la créaient, est devenue l'un des véhicules les plus rapides, l'un des propagateurs les plus actifs, l'un des conservateurs les plus fidèles de l'image et de toutes les idées qui étaient attachées, ou que l'on pouvait rattacher à l'image. La monnaie a été le grand livre de ceux qui ne savaient ou ne voulaient pas lire; l'illustration permanente, et sans cesse tenue au courant, de la religion et de l'histoire. A cet égard, on peut dire qu'elle a produit des résultats comparables à ceux de l'imprimerie. Ce n'est pas seulement le métal, c'est l'esprit humain lui-même que monnayaient ces coins en y frappant, sans distinction de matière ethnique, l'empreinte uniforme des conceptions plastiques dont ils étaient dépositaires.

Je ferai remarquer du reste que l'origine de la monnaie nous reporte encore matériellement à nos coupes orientales qui, elles aussi, ont dû bien souvent servir aux échanges du commerce primitif (Homère nous le donne à entendre). Nous retrouvons déjà dans les fonds de ces coupes, disposés en médaillons, tous les éléments qui constitueront le type organique du signe monétaire : le cercle de perles ou *grènetis;* la corde coupant horizontalement le cercle dans sa partie inférieure et formant l'*exergue* avec *inscriptions;* enfin, dans le champ libre situé au-dessus, des *sujets figurés dont plusieurs sont textuellement copiés par d'anciens spécimens de monnaies.* Il n'y avait qu'à détacher ces médaillons, à en reproduire l'empreinte sur des flans métalliques pour obtenir, avec tous ses membres essentiels et définitifs, la monnaie. Les médailles sont donc intimement liées à nos coupes. Par leur dérivation, elles en sont les filles; par leurs effets, elles en sont les héritières [1].

X

Le jour où la Grèce prend la haute main dans cette propagation mixte de l'image et de l'idée coïncide avec le moment où le courant de la civilisation est inversé et se dirige vers l'Orient d'où il venait autrefois. Il y a là une ligne de faîte pour l'histoire et une division naturelle pour l'étude dont j'ai essayé de faire entrevoir l'étendue et l'objet. C'est ici que je m'arrête. Mais il m'est impossible, en terminant, de ne pas signaler d'un mot les vastes perspectives que ce point de vue nous offre sur la formation de certaines *mythologies relativement récentes,* telle que la mythologie indienne [2]. L'application méthodique des principes exposés ci-dessus, faite par des mains compétentes, peut, je crois, amener d'importantes solutions. Bien des difficultés que l'on rencontre quand on veut expliquer certaines similitudes entre les fables et les épopées de la Grèce

1. Cf. les *emblemata* et les médailles qui, remontant pour ainsi dire à leur source, ont servi beaucoup plus tard à décorer des coupes dans lesquelles on les encastrait.
2. Tout ce qui touche à l'antiquité védique est, cela va de soi, hors de cause.

et de l'Inde s'évanouiraient peut-être, si l'on admettait moins des emprunts directs, par la parole ou par l'écriture, que des emprunts par voie iconographique. Partout où l'influence grecque a pénétré, elle a introduit son art, ses formes plastiques et les idées qui en sont le corollaire. Or, l'action de l'art grec sur la génération de l'art indien étant, si je ne m'abuse, un fait constant, nous tenons probablement le canal principal par lequel l'hellénisme a pu, en passant d'un côté par l'Égypte alexandrine, gnostique même, de l'autre par la Bactriane, se déverser dans le monde spirituel et, particulièrement, mythologique de l'Inde [1].

On obtiendra certainement des résultats analogues en interrogeant dans ce sens iconographique les légendes fabuleuses des Perses, des Germains, des Celtes, des Slaves, de tous les peuples, en un mot, qui ont été compris dans l'orbe gréco-romain ou touchés par lui, et qui, s'ils sont restés plus ou moins en dehors de l'influence immédiate de l'imagerie égypto-assyrienne ou phénicienne, n'ont pu se soustraire plus tard à celle de l'imagerie hellénique.

Ces peuples ont eu, bien entendu, leurs croyances propres, tant individuelles que dérivées d'un fonds commun à la race; mais la plupart de ces croyances ont été coulées, à des moments donnés et variables, dans ces moules iconographiques dont nous connaissons maintenant la provenance étrangère et la nature ambulante. Ces moules ont ajouté à l'identité de la *substance* et aux ressemblances primitives, symboliques, allégoriques, etc..., qui peuvent en être l'effet normal et direct, la similitude adventice et consécutive de la *forme*.

Cette uniformité apparente et superficielle ne doit pas faire illusion. Elle ne prouve pas toujours l'identité du fond, au moins pour certains détails où on l'invoque parfois à tort. C'est comme si l'on faisait entrer en ligne de compte, à l'actif de l'origine commune des langues indo-européennes, des mots dont l'identité n'est autre chose que le produit notoire d'emprunts ultérieurs. Il ne faut pas confondre, dans la mythologie comme ailleurs, des ordres de faits qui semblent continus et qui sont séparés en réalité par de vastes espaces séculaires. L'étude des fables exige non moins impérieusement que celle des langues, l'observation des règles chronologiques qui sont la perspective de l'histoire. En ce qui concerne les fables, les monuments indiqués plus haut nous fournissent pour cette mise en place rationnelle de précieux repères.

---

1. On peut même se demander si le commerce phénicien n'avait pas frayé le chemin aux Grecs, et si l'imagerie assyro-égyptienne qu'il colportait partout n'avait pas déjà exercé directement dans l'Inde une influence antérieure. Certains indices fournis par plusieurs sujets de nos coupes phéniciennes pourraient le donner à penser. Il y aurait alors à distinguer au moins deux couches superposées. C'est assurément à la dernière que doivent être rapportées en tout cas, les analogies frappantes offertes par les représentations indiennes avec certains monuments égyptiens tels que ces figurines de terre cuite, de très-basse époque et de style singulier, que l'on trouve sur la côte syro-égyptienne.

La mythologie linguistique et symbolique peut poursuivre librement ses ingénieuses recherches sur ce qu'elle croit être le fond premier des mythes, et essayer d'extraire de leurs innombrables combinaisons les idées basiques qu'elle soupçonne de s'y cacher : explications cosmiques, météorologiques, solaires, lunaires, stellaires, planétaires, ou toutes autres méthodes d'analyse allégorique, pourront continuer de se disputer cette inépuisable matière. Mais à côté de cette étude, il y a place pour une autre étude qui est propre à lui rendre de sérieux services. Celle-ci n'essaie pas de pénétrer la composition intime des fables ; elle laisse de côté la recherche des principes secrets qui les ont, tour à tour peut-être, et contradictoirement animées ; elle ne s'occupe systématiquement que de leurs propriétés extérieures, de leur forme. C'est à la forme seule que s'adresse la science de la mythologie optique ; elle ne réclame que le corps des dieux et laisse leur âme, s'ils en ont une, à qui la veut.

P. S. — A l'appui de ce que j'ai dit p. 18 sur les affinités des coupes phéniciennes avec les médailles, j'ajouterai un témoignage tendant à prouver que nombre de ces coupes présentaient avec la monnaie cette nouvelle ressemblance d'être formées de *poids déterminés de métal*. A la prise de Carthage, nous apprend Tite-Live, les Romains s'emparèrent de deux cent soixante-seize patères ou coupes d'or qui pesaient presque toutes *une livre*. J'ai déjà montré que les dimensions linéaires de la coupe de Palestrina dérivaient du système métrique égypto-assyrien. Il serait très-désirable qu'on pesât le monument pour voir si, par hasard, son poids aussi ne le rattacherait pas au même système, et qu'on vérifiât si les poids des autres monuments congénères ne seraient pas entre eux dans des rapports numériques définis.

Le Puy, imprimerie Marchessou fils, boulevard Saint-Laurent, 23

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR, 28, RUE BONAPARTE, 28

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

LA

STÈLE DE MÉSA

ROI DE MOAB

ÉDITION COMPLÈTE AVEC LES FAC-SIMILE DE L'INSCRIPTION

DES ESTAMPAGES

LA PHOTOGRAPHIE DU MONUMENT ET DE NOMBREUSES GRAVURES

PAR

CH. CLERMONT-GANNEAU

Un beau volume in-folio

Prix. . . . . **20 francs.**

Le Puy, imprimerie de Marchessou fils, boulevard Saint-Laurent, 23.